

La radiodramaturgie québécoise Quelques perspectives historiques

Renée Legris

Numéro 9, printemps 1991

Le théâtre à la radio

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041123ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041123ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Legris, R. (1991). La radiodramaturgie québécoise : quelques perspectives historiques. *L'Annuaire théâtral*, (9), 23–36. <https://doi.org/10.7202/041123ar>

Renée Legris

La radiodramaturgie québécoise. Quelques perspectives historiques

L'histoire de la radiodramaturgie tisse peu à peu sa trame depuis que les recherches ont construit les instruments qui en facilitent la connaissance. Grâce à des études sectorielles, les aspects multiples de sa production et du cheminement de l'écriture radiophonique se sont peu à peu précisés, depuis les méandres de la programmation feuilletonesque jusqu'à la création d'une tradition québécoise du radiothéâtre, dont, encore aujourd'hui, Radio-Canada assure la diffusion. Si l'on embrasse d'un regard assez vaste la production de la radiodramaturgie québécoise depuis les années trente, il appert que des deux grandes tendances qui ont fondé cette pratique littéraire, la plus prolifique à l'origine, celle du radoroman, s'est éteinte avec les années soixante-dix, alors que le radiothéâtre, plus lent à instaurer sa tradition, dure encore et ne cesse de susciter une plus large participation des écrivains québécois.

Comme l'a fort bien démontré John Hare dans son article «L'histoire du théâtre au Québec: la recherche de l'objet»¹, la radio a joué un rôle important dans la diffusion du théâtre au Québec et, depuis 1938, elle a été un lieu privilégié de création d'une dramaturgie québécoise produite parallèlement au théâtre sur scène. Dans un numéro spécial de *la Barre du jour*, intitulé *Théâtre-Québec*², on présentait une «Chronologie des pièces de théâtre québécoises jouées à la Société Radio-Canada de 1950 à nos jours». Cet intérêt pour le théâtre radiophonique, dès les années soixante, révèle que la critique de l'époque n'était pas indifférente à cette production dont nous voulons ici, dans un premier temps, retracer

¹ John Hare, «L'histoire du théâtre au Québec: la recherche de l'objet», *l'Annuaire théâtral*, n° 5-6, automne 1988 / printemps 1989, pp. 96-104.

² Vol. 1, n° 3-4-5, juil.-déc. 1965, 172 p.

les jalons, avant d'entreprendre une analyse de la spécificité de certaines formes dramatiques et des idéologies qui en déterminent la signification par leur contexte de diffusion.

Le radiothéâtre ou théâtre radiophonique

CKAC a été la première station privée à proposer des dramatiques dans sa programmation, mais ce sont surtout des adaptations ou du théâtre de répertoire qui sont diffusés, entre 1931 et 1938, et il faut attendre la première grande série de radiothéâtres à CKAC, *le Théâtre de chez nous* (1938-1947), pour que s'instaure une tradition de créations québécoises. À CBF, créé en 1936, le théâtre de création trouve de plus en plus de place dans la programmation à compter de 1944, parallèlement au théâtre de répertoire qui est d'abord diffusé dans la série *Radio-Théâtre* (1939-1940), puis surtout dans le cadre de *Radio-Colège* (1941-1950) qui donne naissance à *Sur toutes les scènes du monde* (1950-1980). Cette dernière série a grandement contribué à sensibiliser les Québécois au théâtre étranger. De 1970 à 1987, le radiothéâtre est produit à CBF-FM, à l'instar des autres émissions culturelles³.

³ Parmi les écrivains qui ont mené une carrière de théâtre sur scène et dont l'oeuvre dramatique s'est démarquée par son originalité nous avons retenu quelques noms que nous regroupons ici par génération. De 1930 à 1950, Henry Deyglun, Françoise Loranger, Félix Leclerc, Guy Dufresne mènent d'abord une carrière d'auteurs radiophoniques avant de passer à la scène, alors que d'autres concentrent leur oeuvre dans la production médiatique dont Robert Choquette, Henri Letondal, Yvette Naubert, Louis Pelland, Yves Thériault. De la deuxième génération, 1950-1965, Jacques Languirand, Claude Gauvreau, Éloi de Grandmont, Marcel Dubé mènent une double carrière, alors que Charlotte Savary, Georges Cartier, François Moreau, François de Vernal, Luan Asllani, Jean-Raymond Boudou, Pierre Villon, Michel Greco et Louise Darios s'imposent comme auteurs radiophoniques. Une troisième génération, de 1965 à 1985, Michel Tremblay, Marc F. Gélinas, Marie Laberge, André Ricard, Michel Gosselin écrivent pour la scène et font de rares textes pour la radio. D'autres se font connaître par la qualité de leur oeuvre radiophonique: Marie Josée Thériault, Hélène Ouvrard, Louise Nantel, Monique LaRue, Yolande Villemaire, Gilbert Langlois, Roger Gaboury, Louise Maheux-

Le radiothéâtre : un genre et une écriture

Le théâtre radiophonique québécois, comme genre original, s'est défini en marge des deux genres radiophoniques: les radioromans et les dramatiques par épisodes qui l'ont précédé historiquement. Il s'est rattaché spontanément aux lois habituelles de l'écriture du théâtre sur scène dont l'action doit se résoudre dans un laps de temps défini et l'intrigue s'élaborer en un ou plusieurs actes. Les limites de la durée d'une émission ont souvent joué un rôle déterminant dans le choix des sujets, des personnages et du genre. Les grandes tragédies ne pouvant se développer en une demi-heure (durée habituelle de plusieurs séries), les auteurs ont plutôt utilisé le drame ou la comédie. Bien entendu, le radiothéâtre a dû respecter certaines règles propres au média radiophonique que Robert Choquette a clairement définies dans son *Petit catéchisme du radiodramaturge*⁴.

L'accueil de Radio-Canada

Robert Choquette est d'ailleurs le premier auteur dramatique de la radio québécoise. Dès 1931, il commence sa carrière à la radio avec des séries dramatiques rattachées au courant folklorique de notre littérature. En 1934, il inaugure à CRCM une série de pièces humoristiques en un acte, sous le titre *le Fabuliste La Fontaine à Montréal* (repris à CBF en 1951), qui propose une fresque de la vie sociale bourgeoise de Montréal. La même année, *Vacances d'artistes* présente une série d'épisodes comiques où les incidents de la vie d'artistes, comédiens ou musiciens en vacances, donnent lieu aux bouffonneries les plus extravagantes et aux jeux de mots les plus fantaisistes. Ces deux séries ouvrent la voie à d'autres programmes d'été: *Théâtre dans ma guitare* qui présente une série de pièces de Félix Leclerc, réalisées par Florent Forget (1946), et *Théâtre Estival* (juin à septembre 1946) réalisé par Paul Leduc.

Forcier. Cette liste retient un nombre restreint de noms parmi les quelque trois cents auteurs qui ont produit, de 1930 à 1990, plus de trois mille radiothéâtres.

⁴ Voir des extraits de ce document dans ce numéro (pp. 137-158).

Entre temps, CBF étend sa programmation dramatique et introduit des créations québécoises dans des séries régulières. Ainsi, *Entrée des artistes* (1944-1945) diffuse quelques pièces de Gérard Bessette, Henriette Giroux, Léopold Houlé, J. Laroche, Mario Duliani, réalisées par Judith Jasmin. La série réalisée par Pierre Dagenais, en 1946-1947, *l'Équipe aux quatre vents*, propose des pièces de Guy Saint-Pierre, Claude-Henri Grignon, Pierre Dagenais et Carl Dubuc. En 1945, débute une autre série qui fera époque, *les Voix du pays*, car elle a pour but formel de promouvoir la diffusion de créations québécoises. Ce sont Judith Jasmin et Armand Plante qui en assurent successivement la réalisation du 7 mai 1945 au 11 juin 1948⁵. Ces émissions d'une demi-heure par semaine ont favorisé une expansion importante du théâtre radiophonique et donné une plus grande confiance aux auteurs dramatiques québécois dans un domaine jusque-là dominé par les écrivains français. De même, la série *Radio-Théâtre Ford*, qui diffuse des oeuvres du répertoire étranger mais aussi, à l'occasion des dramatiques d'auteurs québécois — surtout après 1950 —, contribue considérablement au développement du théâtre radiophonique d'ici.

Il y a lieu également de mentionner une série de pièces policières, *Qui est le coupable?* (1947-1948) dont toutes les émissions étaient construites sur un même canevas, mais écrites par des auteurs différents. Ce genre de série est unique, car la plupart des séries policières étaient des adaptations⁶. *Qui est le coupable?* connut un très grand succès.

⁵ Des pièces de plusieurs auteurs québécois y sont tour à tour présentées: Claude Aubry, Gérard Bessette, Dominique Perret, Hélène Fréchette, Guy Dufresne, J. Gilbert, Cécile Chabot, Alfred Rousseau, Jeanne Frey, Jeanne Daigle, Charlotte Savary, Yvette Naubert, Germaine Guévremont, Vanna Ducharme, Françoise Lorange, Guy Saint-Pierre, Yves Thériault, Michelle Thériault, Claude Robillard, Paul Dumont-Frenette, Jean-Louis Béland, Jean Léonard.

⁶ Les auteurs qui y ont participé, sous la direction du réalisateur Armand Plante, sont Berthe Lavoie, qui faisait surtout des adaptations, Claude Gauvreau, Joseph Rudel-Tessier, Louis-Philippe Hébert, Guy Saint-Pierre, Paul Gury, René-O. Boivin, Serge-Marc André, Jeanne Frey, Danielle Émond.

Les années cinquante à CBF

La grande série de dramatiques des années cinquante demeure les *Nouveautés dramatiques*, dont le réalisateur Guy Beaulne fait à la fois un laboratoire d'écriture dramatique pour la radio et un lieu d'expérimentation de la réalisation sonore ouvert à des questions d'esthétique plus spécifiques au média. Du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962, trois cents soixante-quatorze pièces d'une demi-heure furent présentées à CBF.

Il est difficile de décrire en bref l'immense production des *Nouveautés dramatiques*. Pour faciliter une vue d'ensemble, nous pouvons diviser ces douze années de production en trois périodes. Au cours des deux premières années (1950-51), l'émission a surtout été alimentée par une petite équipe de cinq dramaturges dont les deux principaux ont été Yves Thériault (13 pièces) et Yvette Naubert (14 pièces). Félix Leclerc (4 pièces), Charlotte Savary (3 pièces) et Marcel Dubé (3 pièces) ont également assuré le succès de la série. La deuxième période (1952-1958), beaucoup plus longue, est marquée par des oeuvres d'auteurs nouveaux, à l'exception d'Yves Thériault (25 pièces) et de Marcel Dubé (11 pièces)⁷. Dans la dernière période, (1959-1962), nous retrouvons encore le nom d'Yves Thériault (7), ainsi que celui de huit nouveaux collaborateurs⁸.

⁷ Ce sont de jeunes auteurs: Louis-Georges Carrier (12 pièces), Bernard Daumale (16 pièces), Jean Faucher (4), Luan Asllani (13), Noël Guyves (5), Louis-Martin Tard (5), Claude Jasmin (4), Claude Gauvreau (4), Marcel Cabay (10), François Moreau (20), Jacques Godbout (4), Jacques Antoons (9), Maurice Champagne (4), Jean-Raymond Boudou (4). Au cours de cette période, les réalisateurs sont, avec Guy Beaulne, Lorenzo Godin, Paul Legendre et Jean-Guy Pilon.

⁸ Jean-Raymond Boudou (6), Maurice Champagne (2) et François Moreau (2), devenus des habitués, auxquels s'ajoutent François de Vernal (4), Patrick Straram (4), Maurice Gagnon (4), Ollivier Mercier-Gouin (6) et Hubert Aquin avec *Confession d'un héros*. Ollivier Mercier-Gouin, Jean-Guy Pilon et Gilles Delorme en sont les réalisateurs.

En dépit de la rapidité de ce compte rendu, nous ne saurions passer sous silence la création par André Giroux, en 1960, de douze pièces originales pour la série *le Théâtre de Québec* — pièces qui s'ajoutent à sa production télévisuelle, *14 rue de Galais*, présentée à CBFT au cours des années 1954-1957. Nous ne voudrions pas non plus ignorer l'intéressant *Studio d'essai* (1968-70) réalisé par Madeleine Gérôme.

CBF-FM, de 1970 à 1990

Une autre série majeure, *Première*, qui débute le 10 octobre 1971 à CBF-FM, assure jusqu'en 1985 la continuité du théâtre radiophonique de création. Madeleine Gérôme, Roger Citerne et Ollivier Mercier-Gouin en sont les réalisateurs, et nous y retrouvons les auteurs les mieux connus de la production radiophonique de cette période⁹. Cette série a permis de prolonger jusqu'en 1985 la mission culturelle de Radio-Canada au Québec en assurant à de très nombreux dramaturges québécois une tribune pour se faire entendre.

Vers la fin des années soixante-dix, la Société Radio-Canada oriente sa politique culturelle vers l'information au détriment de la création. Le radiothéâtre en souffrira. De 1980 à 1987, les programmes de dramatiques passent de trois à un. *Escales* et *Premières* disparaissent respectivement en 1983 et en 1985; seule *la Feuillaison* demeure, orientée — comme *Escales* — vers une expérimentation de recherches sonores, à l'instar de *Nouveautés dramatiques* au cours des années cinquante. Les principaux réalisateurs de ces deux séries expérimentales sont Gérard Binet, Jean-Pierre Saulnier et Jean Piché, auxquels s'ajoutent épisodiquement Guy Lagacé (à Ottawa), Michel Gariépy (à Québec), Bertholet Charron (à Moncton) et Richard Labrie (à Matane). Ces programmes se sont donc

⁹ Pierre Villon, Louis Pelland, Yves Thériault, Charlotte Savary, Marcel Godin, Maurice Gagnon, Guy Dufresne, Joseph Rudel-Tessier, Claire Boisvert, Jacques Brault, Marc Gélinas, Marie Savard, Gaétan Brûlotte, Jean-Raymond Boudou, Marcel Cabay, Louis-Martin Tard, Louise Maheux-Forcier, Jean-Louis Fleury, Robert Maltais, Yolande Villemare, Michel Gosselin.

étendus à tout le réseau de CBF. Madeleine Gérôme et Ollivier Mercier-Gouin assurent jusqu'en 1986 (année qui marque la fin de leur carrière à CBF) la réalisation de nombreuses oeuvres et maintiennent une tradition riche de trente ans¹⁰.

Créations dramatiques à CKAC 1938-1950

Ainsi que nous l'avons indiqué, c'est sur les ondes de CKAC qu'est inaugurée la tradition du radiothéâtre par la diffusion de la première série de créations québécoises. *Le Théâtre de chez nous*, qui débute le 31 octobre 1938 et se prolonge jusqu'au 22 mai 1947, connaît un succès public presque ininterrompu pendant plus de huit ans et demi. Cette série est une production de Paul L'Anglais. C'est la première série de créations originales à être commanditée.

Pendant plus de cinq années, soit de 1938 à 1943, Henri Letondal en est l'auteur unique. En 1945-1946, il écrit environ seize pièces et en 1946-1947, huit. Nous avons compté que l'ensemble de sa production atteint le nombre impressionnant de cent quatre-vingts dramatiques¹¹. Henri Letondal et les autres auteurs qui ont ultérieurement participé à cette série ont pu compter sur huit réalisateurs et une «Troupe d'Étoi-

¹⁰ Parmi les nouveaux auteurs dramatiques de cette période, retenons Monique LaRue, Yolande Villemaire, Louise Nantel, Hélène Ouvrard, Michel Gosselin, André Ricard, Roger Gaboury, Marie Josée Thériault, qui prennent place aux côtés de quelques piliers de la dramaturgie de la période précédente: Pierre Villon, Yves Thériault, Louise Maheux-Forcier, Louise Darios.

¹¹ Entre 1944 et 1947, plusieurs autres auteurs collaborent à la série: Jean Laforest, Vanna Ducharme, René-O. Boivin, Aliette Brisset-Thibaut, Mario Duliani, Odette Coupal, Laurier Lebrun, Simon L'Anglais, Gérard Vlémink, Alice Gastice, Marie-Ève Liénart. En 1946-47, Henri Letondal écrit le plus grand nombre de pièces (8); il est assisté par Simon L'Anglais, René-O. Boivin, Jean Laforest, Odette Coupal et Vanna Ducharme.

les»¹² qui faisait la manchette régulière des chroniques spécialisées. Les membres de cette troupe et tous les artistes qui, au fil des ans, s'y sont greffés, ont été par la suite les piliers de tout le théâtre radiophonique, autant à CBF qu'à CKAC, jusqu'aux années soixante.

Le Théâtre de chez nous permet aux comédiens les plus réputés du Québec de créer un art du jeu radiophonique qui a bien servi le talent d'Henri Letondal. Ce dernier excelle autant dans la comédie que dans les divers types de drames, autant dans les fantaisies que dans les pièces sentimentales ou les drames de guerre.

Le Théâtre de chez nous a aussi diffusé certaines émissions spéciales qui portaient sur des personnalités historiques ou sur des événements nationaux. Nous avons ainsi noté qu'Henri Letondal a écrit diverses dramatisations de ce genre: *Louis Fréchette*, diffusé le 23 novembre 1939;

¹² De 1938 à 1942, la réalisation des émissions est confiée à Yves Bourassa. En 1942-1943, Gabriel L'Anglais, Simon L'Anglais et Paul Guévremont assurent alternativement la réalisation. D'octobre 1943 à mai 1944, Jacques Desbaillets remplace Gabriel et Simon L'Anglais, tandis qu'en 1944-1945, c'est Clément Latour qui lui succède. L'année suivante, c'est Gabriel L'Anglais qui réalise le premier semestre, et Jean Laforest qui assume la fonction de réalisateur de janvier 1946 à mai 1947. Le directeur de la troupe du *Théâtre de chez nous* est Jacques Auger, assisté de Gaston Dauriac, Armand Leguet, Pierre Durand, Nicole Germain, Sita Riddez, Liliane Dorsenn, Jeanne Maubourg et Antoinette Giroux qui sont les piliers de l'équipe à ses débuts. Autour de ces derniers, gravitent en alternance de très bons comédiens, bien connus du public, qui enrichissent l'équipe initiale: Albert Cloutier, Paul de Vassal, Jacques Catelain, René Coutlée, Camille Ducharme, Henri Poitras, Teddy Burns, André Treich, François Rozet. Après 1941, Clément Latour, Albert Duquesne, Antoinette Giroux, Arthur Lefebvre, Fred Barry se joignent à l'équipe. Parmi les comédiennes, Marthe Thiéry, Rose-Rey Duzil, Jeanne Demons, Juliette Huot, Marcelle Lefort, Olivette Thibault, Blanche Gauthier, Sita Riddez sont les plus importantes entre les années 1938-1942. Par la suite, Huguette Oligny, Germaine Giroux, Bella Ouellette, Andrée Basilières s'ajoutent à la distribution et remplacent alternativement Jeanne Maubourg, Antoinette Giroux, Marthe Thiéry et souvent Sita Riddez. Au cours de 1944 et jusqu'en 1946, on y trouve Jean-Pierre Masson, Guy Mauffette, Denis Drouin, Lucie Poitras, Muriel Guilbault.

Terre de nos aïeux, le 1^{er} février 1940¹³; *l'Hommage du Canada français à Lord Tweedsmuir*, lors du décès de ce dernier, le 15 février 1940; *l'Hommage à Branly*, une dramatisation historique, le 28 mars 1940; *le Malheureux Joko*, qui s'inspire de la mort tragique du mime célèbre Mazurier, le 6 juin 1940. L'actualité de la guerre est plus percutante dans les pièces des années 1943-1945. Sont développés sur ce thème: *Nuit à Palerme*, le 13 octobre 1943; *Dans l'ombre ou le coeur d'un soldat*, le 27 octobre 1943; *le Monastère prisonnier*, le 1^{er} mars 1944; *Torpillage en mer*, le 15 mars 1944; *le Coup d'archet* de Jean Laforest et *la Leçon de français* d'Aliette Brisset-Thibaudeau, le 21 février 1945. Noël et le jour de l'An ramènent des émissions de circonstance, tandis que les jours saints donnent lieu à des drames religieux.

Plus tard, quelques autres programmes présentent des oeuvres dramatiques d'auteurs québécois. *Studio d'essai de CKAC*, réalisé par Félix Bertrand en 1947, produit des oeuvres d'Aimé Grandmaison, Roger Marien, Jean Desprez, Paul Gélinas. *Théâtre du printemps*, diffusé en 1947, est écrit par Roger Marien et Ernest Pallascio-Morin. S'ajoutent *les Feux de la rampe* (1947), *Théâtre de la radio* (1947-1948), *le Petit Théâtre de l'humour* (1950-1953) de Roger Marien, *Zone interdite* (1950) de Pierre Dagenais. Après 1952, avec *Quatuor*, on ne trouve que des émissions spéciales qui prennent la forme des dramatiques. CKAC a modifié entièrement sa programmation culturelle.

Le radioroman ou radio-feuilleton comme dramatique

Les grandes périodes de la production du radioroman s'étalent entre le 5 janvier 1935 et le printemps 1974. Toutes les stations montréalaises ont connu durant cette période une large programmation de radioromans, mais il s'est fait fort peu de créations en région. La plupart des programmes étaient diffusés en direct de la métropole à l'exception notoire du *Soldat Lebrun*, écrit pendant la guerre, qui est diffusé à Québec. Dans les années 1946-1948, les quatre stations montréalaises diffusent quarante-huit radio-feuilletons par jour. La moyenne, durant la période 1942-1955, est de douze par jour dans une station comme CBF ou CKAC.

¹³ À l'occasion du soixante et unième anniversaire de l'hymne *Ô Canada*.

Une vingtaine d'oeuvres ont été particulièrement significatives, parmi les cent cinquante radioromans qui ont été diffusés au cours de ces quarante ans. Significatives à divers titres: durée, qualité de l'écriture, publicité, auditoire assidu, performance des comédiens. Ce nombre d'oeuvres couvre uniquement le radiroman, à l'exclusion des dramatiques par épisodes, dont une dizaine au moins ont fait époque (sur une centaine dont plusieurs étaient des adaptations de romans populaires). La plupart des séries historiques appartiennent aussi à cette forme feuilletonesque.

Nous suggérons de classer par sous-catégories ces productions¹⁴ dont l'existence est intimement liée à la publicité et à la propagande et qui, sans elles, n'auraient sans doute pu exister. Le radiroman familial, avec les oeuvres telles que *la Pension Velder* (1938-1942), *Métropole* (1942-1956), *Ceux qu'on aime* (1938-1958). Le radiroman social: *le Curé de village* (1935-1938), *C'est la vie* (1939-1942), *Un homme et son péché* (1939-1965), *Jeunesse dorée* (1943-1967), *Faubourg à m'lasse* (1949-1953), *Rue des pignons* (1949-1953), *Je vous ai tant aimés*, (1950-1956), *Docteur Claudine* (1958-1962). Les mélodrames: *Rue Principale* (1937-1962), *Vie de famille* (1939-1949), *Vie de femmes* (1950-1952), *l'Hirondelle du faubourg* (1961-1965). Les radioromans de guerre sont aussi d'une grande importance pour soutenir la propagande: *Notre Canada* (1942), *la Fiancée du commando* (1942-1947), *la Métairie Rancourt* (1941-1952).

¹⁴ On en trouvera la liste complète dans le *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, Montréal, Fides, 1975, 826 p.

Le radioroman : un genre, une écriture

Le radioroman¹⁵ est un programme radiophonique de longue durée dont le récit est fragmenté en émissions. Ses personnages sont les acteurs inscrits dans la structuration des dialogues. Les similitudes avec le radiothéâtre sont nombreuses: élaboration de situations et mise en conflit des personnages, découpage scénique, dialogues, utilisation du bruitage comme signe spatio-temporel. Le radioroman désigne aussi l'oeuvre écrite elle-même — comme texte spécifique au média — qui, par sa forme, appartient en grande partie à la dramaturgie.

Les formats du radioroman s'inscrivent dans deux cadres horaires. L'un, de quinze minutes quotidiennes, se fonde sur de courtes scènes dont la variété ne permet pas d'analyses approfondies. L'autre, de trente minutes, est hebdomadaire. La demi-heure se conçoit comme un acte dans une pièce de théâtre, plus favorable à l'élaboration des personnages et du conflit.

Malgré les différences entre les deux écritures, il n'est pas inutile de rappeler que radioroman et radiothéâtre appartiennent à deux paradigmes de la radiodramaturgie québécoise. Et nous verrons plus loin quels systèmes ils ont créés.

¹⁵ Le terme de radioroman a été utilisé, à la fin des années trente, par analogie avec deux autres syntagmes: le roman-feuilleton (pour radio-roman-feuilleton) et le roman-fleuve — un héritage du XIX^e siècle —, quand, après une année, le programme continue à se développer en d'autres intrigues. Au début des années quarante, on utilise indifféremment plusieurs termes pour rendre compte de la production radiophonique des programmes conçus pour être d'une durée illimitée. L'appellation a hésité entre radio-roman, roman-feuilleton, radio-feuilleton, etc. Ces mots étaient les lexèmes clés capables de rendre compte de trois éléments sémiques constructifs de la réalité sémantique: la fiction, la narrativité et la durée; mais ces termes délaissaient le sème «théâtre», bien que par ses dialogues et la valeur scénique des didascalies adaptées au sonore, le radioroman s'apparente au radiothéâtre.

Les dramatiques par épisodes

Pour des fins de publicité, sans doute, et pour créer des habitudes d'écoute de la radio à ses débuts, la conception de la série dramatique a été beaucoup employée à la radio. Différentes de celle du radiothéâtre, qui présente à chaque émission une oeuvre singulière, diverses séries se sont développées: policières, historiques, d'espionnage, et même sentimentales. Cette forme, nous l'avons appelée «dramatique par épisodes». Les dramatiques par épisodes présentent, d'une émission à l'autre, des fragments d'oeuvres, dont l'unité équivaut le plus souvent à un acte au théâtre. Ces unités favorisent des expériences diverses d'écriture dramatique et laissent beaucoup de liberté dans le développement des situations.

Les dramatiques par épisodes¹⁶ sont utilisées dans le contexte de programmes d'une demi-heure par semaine où chaque épisode existe pour lui-même, comme unité dont le sens est complet. Le caractère feuilletonnesque tient aux caractéristiques suivantes: 1) ramener les mêmes personnages à chaque épisode; 2) les faire agir dans un même espace narratif; 3) sauvegarder la logique interne des protagonistes; 4) organiser les événements pour que ni l'enchaînement des actions ni la chronologie ne jouent un rôle important pour la compréhension de la série. Aucune continuité de l'histoire dans le programme ne doit intervenir comme élément de la signification de l'ensemble.

Ce format de programme est parmi les premiers à avoir été utilisés à CKAC au début des années trente¹⁷.

¹⁶ Le syntagme «dramatique par épisodes», utilisé depuis 1975 à la suite de la publication du *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1975*, rend bien compte de la structure narrative du programme et des oeuvres apparentées à cette production.

¹⁷ On en retrouve les premières manifestations dès 1931, avec *Au coin du feu* et, en 1934, avec *Vacances d'artistes* de Robert Choquette, puis dans *Voyage autour du monde de Joson et Josette* (1936-1942) d'Albéric Bourgeois. *L'Aube incertaine* (1950-1952) et *le Diamant magique* (1951-1952) d'Ernest Pallascio-Morin appartiennent aussi au genre des dramatiques par épisodes.

Les séries historiques

Le format des séries historiques — à l'instar des dramatiques par épisodes sur lesquelles elles sont modelées — implique une continuité narrative d'un certain type. Le plus souvent elles regroupent quelques émissions thématiques par un personnage ou un événement historique, comme autant d'actes d'une pièce de théâtre, chaque émission se définissant comme une unité dramatique complète. Le répertoire des programmes dénommés dramatisations historiques compte plus de vingt-cinq séries¹⁸. Les dramatiques par épisodes comiques sont moins nombreuses. On en trouve les premiers exemples dans *le Carroussel de la gaieté* (1937-1938) de Gratien Gélinas. Ces productions sont souvent constituées comme des sketches¹⁹.

Conclusion

Par ces diverses productions — les unes plus adaptées au goût populaire, les autres plus familières, par leurs exigences langagières, au public des théâtres —, qui s'adressent tant aux milieux ruraux qu'aux milieux urbains, la radio a rejoint une population nouvelle très étendue et a contribué à renouveler peu à peu le visage culturel du Québec. Si, dans de nombreux cas, les cotes d'écoute des émissions de théâtre ont été inférieures à celles des radioromans et des dramatiques par épisodes, si les programmes de musique et de variétés ont aussi atteint un public plus vaste, cela ne change en rien l'importance culturelle et l'influence que le

¹⁸ Parmi ces oeuvres, retenons *Promenades en Nouvelle France* de Robert Choquette, à CRCM en 1933-1934; *le Ciel par-dessus les toits* de Guy Dufresne, à CBF de 1947 à 1955, réalisée par Guy Mauffette; *l'Histoire du Canada* de Jean Laforest, à CKVL de 1957 à 1960; *l'Histoire de Dieu* de Jean Monté, à CKVL de 1951 à 1961; *les Visages de l'amour* de Charlotte Savary, à CBF de 1955 à 1970.

¹⁹ Comme dans *Quelles nouvelles?* de Jovette Bernier. C'est dans *Nazaire et Barnabé* (1939-1949) et *Zézette* (1951-1963) que se développe une écriture propre au comique du burlesque et de l'absurde qui rattache Ovila Légaré à la tradition la plus pure du carnavalesque.

36 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

théâtre radiophonique a eues dans notre milieu. Il s'est ainsi créé au Québec une tradition théâtrale, différente de celle que le théâtre sur scène avait jusqu'alors tenté de susciter avec, souvent, beaucoup de difficulté.